ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/281376975

La Música Electroacústica en América Latina

Article · January 2003

CITATIONS
0

READS
141

1 author:

Federico Schumacher
Universidad Diego Portales
15 PUBLICATIONS **11** CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:

Historia de la música electroacústica en Chile View project

La Experiencia Musical Acusmática View project

All content following this page was uploaded by Federico Schumacher on 31 August 2015.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

La Música Electroacústica en América Latina

Federico Schumacher Ratti
cesos@yahoo.fr

Primera Frase : introíto

Europa y el mundo desarrollado han mirado desde hace largo tiempo a esta larga faja de tierras y de hombres que va desde el Rio Grande hasta la Tierra del Fuego, desde una óptica de conjunto que no deja lugar a las diferencias específicas que existen de una región o de un país a otro. Es una manera simplista de reconocer que no entiende y que en el fondo, no le interesa demasiado el acontecer histórico y cultural de éste continente. Es asi que para el habitante promedio del primer mundo, el Latinoamericano típico es un poncho multicolor adosado a un Charango, que canta en un metro de Paris o de Berlín loas al Che Guevara y a una posible revolución que lo tiene anclado, por el momento, en ésas tierras mucho más favorables a la supervivencia de la especie humana.

Este esquema, un tanto grosero lo reconozco, se reproduce también en otros ámbitos: un sobresalto económico en México provoca el retiro de inversionistas extranjeros en Perú. Un intento de golpe de estado en Venezuela hace bajar dramáticamente la afluencia de turistas en Chile, aunque, en los dos ejemplos aquí citados, ambos países se encuentren tan lejos entre si como Madrid a Moscú o Paris a Nueva York.

Poco menos lo mismo ocurre en cuanto a la evaluación de la producción de bienes culturales y artísticos, donde la generalización, las ideas preconcebidas y los clichés, se hacen más peligosos aún : « La música electrónica de un compositor colombiano que conozco fué criticada por un compositor alemán, que también conozco, como "demasiada europea…no suficientemente latina"[1]. Y es que parece que para los habitantes del primer mundo -mucho más que para quienes nacimos en esta región- el problema de la identidad latinoamericana está ya resuelto en el término «latino»

No podemos negar tampoco, nosotros los latinoamericanos, que poco o nada hacemos por cambiar esta situación y valorizar la producción artística latinoamericana más allá de nuestras fronteras, asi como dentro de ellas. La búsqueda de documentación para este trabajo arrojó por resultado que en sólo 4 paìses se habrian producido documentos, disponibles a la consulta, que esbozan una historia nacional de la música electroacústica. Un sòlo autor ha intentado un acercamiento histórico para el conjunto del continente, asi como una aproximación estética a la música electroacústica latinoamericana.[2]

Ricardo Dal Farra, compositor argentino hque ha investigado ampliamente sobre este tema , reconoce que para alguien que vive y trabaja en esta región, es muy a menudo difìcil saber qué está ocurriendo (musicalmente y en otros aspectos) en los países vecinos, pero que es comparativamente fácil de estar informado acerca de la música producida en Estados Unidos o en Europa occidental.[3] La constatación anterior es válida para todos los Latinoamericanos.

En realidad, nuestra ignorancia del vecino, cuando no lo es de la casa misma, es pareciera, una carácterìstica profundamente arraigada en el ser Latinoamericano. Todo compositor, todo artista con ambición, debe cumplir con su respectiva ronda de estudios en el primer mundo. Copio del texto escrito por Javier Alvarez sobre la Música Electroacústica en México : «Las primeras composiciones electroacùsticas fueron producidas por Héctor Quintanar, Manuel Enrìquez y Francisco Savin quienes habìan regresado a México al principio de los años sesenta, *después de sus respectivos períodos de estudio en Europa y en Estados Unidos*»[4] (las cursivas son mías). Es así que conocemos perfectamente los principales centros de estudios europeos y norteamericanos, pero no sabemos, y pocas veces hemos preguntado, si existen equivalentes en Latinoamérica.

Tampoco la producción de los compositores latinoamericanos es ampliamente difundida en la región y nos es cláramente mucho más familiar el nombre de Schaeffer o Eimer que el de cualquiera de los pioneros de la música electroacústica de nuestros vecinos. Esto a pesar de una razonable circulación de compositores e investigadores en el

continente, como veremos un poco màs adelante.

Algo parecido ha ocurrido con la difusión de la música hecha en Latinoamérica.

Observando la programación de alguno de los festivales de música electroacústica realizados en America Latina durante el año 2002, podemos observar que durante el IX festival «Primavera en La Habana» realizado en Cuba, de 80 compositores programados, 21 eran latinoamericanos (26.25%). En la edición del mismo año de la Bienal Internacional de Musica Electroacústica de Sao Paulo, la relación es de 57 a 20 (35.08%)

La situación inversa ocurre en el festival «Sonoimágenes», en Argentina, donde de 38 compositores, 23 son latinoamericanos (60,5%), y en el II Ciclo Internacional de Música Electroacústica relizado en Santiago de Chile, donde de 23 compositores programados, 16 son Latinoamericanos (69,56%). Es importante notar que los dos últimos festivales mencionados no tienen aún la dimensión nacional e internacional de los dos primeros. ¿A mayor presencia internacional menor presencia latinoamericana?[5]

Veamos qué ocurre en Europa : en la programaciòn del festival «Synthése '03» (organizado por el IMEB en Bourges, Francia), un festival con larga tradición de presencia latinoamericana.[6] De los 219 compositores programados que pude contar (no toda la programación está finalizada en el texto que està en mis manos) 24 son latinoamericanos, lo que hace un 10.95% del total. Es justo aclarar que esta cifra aparece en coincidencia con otra mucho más importante y que nos ayudaría a posicionar la dimensión de la música electroacústica latinoamericana en el contexto mundial : de los 612 premios, todas categorías confundidas, otorgadas por el concurso de composición que realiza el IMEB desde 1973, 78 han sido otorgados a compositores latinoamericanos, es decir un 12.74% del total.

Segunda Frase : andante calmo ma non troppo

¿Es éste entonces el peso relativo de la electroacústica latinoamericana en el mundo? Ciertamente no. La importancia del aporte de un continente o de un conjunto de países al desarrollo artístico de la humanidad, no puede medirse en términos de cantidad de obras programadas o premios recibidos, pero es este un dato, que reunido a los elementos cualitativos, nos ayuda en este ejercicio.

Justamente desde esta otra perspectiva, la cualitativa, es que comenzamos a avisorar la posible solución a nuestro enigma. Desde muy temprano los compositores latinoamericanos comenzaron a participar activamente de la aventura electroacústica : las primeras experiencias en el género se realizan casi simultáneamente en varios paises del continente a mediados de los años 50 y la primera obra creada y estrenada en esta región lo fué en 1956, tan sólo 8 años después de que Schaeffer compusiera su *étude aux chemins de fer* en Radio Paris y nos metiera a todos en este barullo.

Ya en 1960 el chileno José Vicente Asuar fundaba y dirigía un estudio de música electrónica en Karlsruhe, Alemania. Desde antes el argentino Edgardo Cantón formaba parte de la primera generación del Groupe de Récherches en Musique Concréte (hoy Groupe de récherches musicales). Lo propio hacia el también argentino Horacio Vaggione, formando el grupo «Alea» en España junto a Polonio y De Pablo. Mauricio Kagel y Mesìas Maiguashca en Alemania, Gabriel Brncic en Barcelona, Beatriz Ferreyra en Francia, Alejandro Viñao en Inglaterra, Mario Davidowsky en los USA, Alcides Lanza en Canadá y un largo etcétera que se termina (¿se termina ?) con Daniel Teruggi en la dirección actual del INA-GRM. Todos ellos, y la lista es corta, crean o dirigen laboratorios y estudios importantes, participan de grupos de investigación en música electroacústica y componen algunas de las obras más interesantes que este género musical ha producido.

Pero no sólo al primer mundo viajan los compositores latinoamericanos. José Vicente Asuar y el argentino Eduardo Kusnir se establecen y crean estudios en distintos momentos en Venezuela. Gabriel Brncic dirige durante dos años el CICMAT de Buenos Aires. El uruguayo Ariel Martínez se establece en Argentina donde realiza un prolífico trabajo musical, tal y como lo hace el también uruguayo Conrado Silva en Brasil. La primera obra compuesta en los estudios del CLAEM de Buenos Aires es del peruano César Bolaños, y asi podríamos agregar una larga serie de colaboraciones intramuros.

El desarrollo de la mùsica electroacústica en el mundo se ha producido en buena parte con el aporte esencial de los compositores latinoamericanos. Esta afirmación, que puede parecer de perogrullo, pero necesaria de hacerla, toma una mayor dimensión si tenemos en cuenta las dificultades a las que el compositor, y el habitante en general, se ve enfrentado diariamente en Latinoamérica.

Más allá de los violentos vaivenes políticos ocurridos en toda la región durante la mayor parte del pasado siglo, la creación de bienes culturales es objeto en casi todos nuestros países de un desinterés crónico por parte de la mayoría de las instituciones que deberían apoyarla. Esto principalmente por que las estructuras de poder en la región han sido confiscadas por una clase oligarcar que tiene una aproximación extremamente conservadora del arte, y -como bien agrega Dal Farra- no tan conservadora en cuanto a las vidas de sus ciudadanos.[7]

En la mayoría de los paises Latinoamericanos, los primeros laboratorios de música electroacústica se crearon con grandes dificultades, con escaso apoyo de gobiernos e instituciones y siempre gracias al esfuerzo porfiado y tesonero de los pioneros. En Cuba Juan Blanco pasa 10 años componiendo casi solitariamente en laboratorios orientados más bien hacia el cine, y cuando por fin logra financiamiento para comprar equipos para uno, se le pide que éste sea ocupado sólo por él. En Colombia, Jacquelinne Nova muere en 1975 sin jamás haber podido componer una de sus obras en un laboratorio en su país, ya que el primero fué creado solamente en 1990. En Chile, el Taller Experimental del Sonido, nace en 1957 en una dependencia prestada de la Universidad Catòlica con materiales conseguidos o construidos por sus integrantes. Muere el mismo año debido a la falta de interés de la Universidad. Solo en 1991 los compositores chilenos pudieron tener a su disposición, limitada, un laboratorio con un equipamiento también limitado.

En Brasil, los laboratorios caseros de corta existencia se suceden uno tras otro desde que Reginaldo Carvalho creara el suyo en 1956. Carvalho incluso inventa un término para definir sus recursos tecnológicos : « Tecnologia da precaridade », tecnologia de la precariedad. Clarísimo. Mas o menos lo mismo es enunciado por Aharonián años más tarde con su teoría del « pequeño estudio ». Hecha realidad tanto práctica como ideológicamente con la creación en 1974 del « ELAC, pequeño estudio de Montevideo ». En México, el primer Laboratorio de Música Electrónica, no ve la luz sino en 1970. En Ecuador se crea el DIC (Departamento de Investigaciòn y Composiciòn) recién en 1987. En Venezuela el « Estudio de Fonología Musical » fundado por José Vicente Asuar en 1966, es «Lenta e impecablemente desmantelado desde 1968»[8]

Tan sòlo Argentina escapa, aunque de una manera bastante latinoamericana, a la maldición de contar con ideas, pero de disponer de pobres recursos materiales para realizarlas.

En efecto, desde 1960 Argentina ha dispuesto casi permanentemente de al menos un laboratorio de electroacústica, más o menos (en algunas épocas mas, en otras menos) abierto a la recepción no sòlo del trabajo que podían realizar allí los compositores argentinos, sino también latinoamericanos. De todos ellos, el más importante por sus alcances fué el laboratorio del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales Torcuato di Tella (CLAEM).[9]

El CLAEM tenía vocación de gran punto de encuentro y formación de las nuevas generaciones de músicos latinoamericanos, por lo que asignaba cupos y becas de estudios a casi todos los países de la región. Estas becas gozaban de un enorme prestigio, ya sea por la calidad de los estudios que allì se impartían, ya sea por que el CLAEM constantemente realizaba seminarios con compositores invitados como Luigi Nono o Iannis Xennaquis. Es allí que hicieron sus primeras armas en la música electroacùstica una buena parte de la generación de compositores latinoamericanos que rondaban la veintena de años en los mediados de los 60. El CLAEM fué cerrado en 1972 y sus equipos fueron donados a la municipalidad de Buenos Aires, la que forma otro estudio, el CICMAT, que nunca pudo tener el alcance integrador del anterior.

Tercera Frase : allegro sutilisimo

Toda esta primera época, que podriamos llamar los años pioneros, no es simultánea ni en el tiempo ni en los resultados para cada uno de

los países del área. Tienen en común las piedras en el camino, las zancadillas, la falta de interés de muchos y la tozudez de pocos.

Un siguiente gran arco puede establecerse desde mediados de los años 80 hasta nuestros dìas.

En efecto, podemos apreciar que ya en casi todos los países varios compositores han creado obras electroacústicas. Que se han realizado conciertos y ciclos de conciertos y que ya se han creado laboratorios, los que en su mayoría, existen hasta hoy. Todo esto da por resultado una producción más amplia y constante que comienza a reflejarse internacionalmente.

Volvamos a nuestra tabla de compositores premiados en el concurso de Bourges :

En los años 70 y hasta mediados de los 80, los compositores latinoamericanos premiados (nuevamente todas catergorías confundidas) fueron principalmente compositores argentinos y chilenos. Desde 1984 comenzamos a ver con cierta regularidad a compositores cubanos y desde 1986, mucho más regularmente, a compositores mexicanos. En total, de 1973 a 1984, obtuvieron algún premio en Bourges compositores argentinos, chilenos y un uruguayo. Desde 1984 en adelante, compositores argentinos, brasileños, chilenos, colombianos, cubanos y mexicanos.

Esta misma visivilidad internacional, valoriza y avala el trabajo de los músicos electroacústicos en cada país y hace posible obtener recursos para la creación de nuevos laboratorios. Por lo que hoy dia encontramos, por ejemplo, una buena decena de ellos en Brasil, alrededor de la misma cifra en Argentina, 7 en México, 2 en Colombia y en Chile. 1 en Puerto Rico, Ecuador y Uruguay, por contar sólamente aquellos que están ligados a universidades u otras instituciones. Esto, por supuesto, sin sumar la multitud de estudios más o menos caseros. Queda entonces por resolver el problema de la difusión, dominio en el cual también se realizan avances importantes durante estos últimos 15 años.

A partir de los 80 comienzan a realizarse los más importantes festivales nacionales e internacioneles de música electroacústica en latinoamerica: en 1981 se realiza el primer festival « Primavera en Varadero », después « Primavera en la habana », en Cuba. En 1983 la primera semana de la Música Electroacústica Argentina, la que ya lleva 20 ediciones. Desde 1984 se realiza con cierta regularidad el Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, donde se incluyen normalmente obras electroacústicas. En 1990 se realiza el primer Festival Latinoamericano de Música, en Venezuela, que si bien no se especializa en la electroacústica, programa regularmente conciertos de este tipo hasta la versión 2002. En 1994 se crea en México el festival « El Callejón del ruido ». Desde 1996 se viene realizando la Bienal de Música Electroacústica de Sao Paulo, por citar algunos ejemplos.

Es también en esta época en que los compositores comienzan a asociarse en organizaciones específicas para la promoción de la música electroacústica : la Federación Argentina de Música Electroacústica (FARME), La Sociedad Brasileña de Música Electroacústica (SBME). La Federación Cubana de Música Electroacústica, La Asociación Colombiana de Música Electroacústica (ACME) y el último recién nacido, la Comunidad Electroacústica Chilena (CECh).

Los 90 son también para latinoamérica los años del computador personal y la baja de precios de los equipos electrónicos y digitales. La producción musical comienza a masificarse y a realizarse en casa. Se generaliza el aprendizaje de la tecnología del sonido y aparecen estudios privados de grabación que -aunque dedicados normalmente a la música popular- en más de algùn caso han servido a compositores electroacústicos para masterizar sus obras con equipos profesionales.

Cuarta Frase : final dubitativo

Como para todo continente colonizado, las fronteras de los nuevos países responden más bien a intereses políticos y estratégicos de la o las metrópolis, que a la realidad cultural de la tierra delimitada. Junto con estas fronteras arbitrarias, todos nuestros paìses han recibidos sucesivas olas de inmigración que van desde los millones de esclavos Africanos instalados por fuerza en vastas regiones de América del Norte, del Sur y en el Caribe, hasta los cientos de miles de emigrantes Europeos y Asiáticos avecindados en la región desde fines del siglo XIX. Estas comunidades no han permanecido aisladas entre si y el mestizaje ha sido ley. Como ejemplo, durante el siglo XVII

la administraciòn colonial en el Perú distinguía màs de 20 categorías raciales, desde el negro africano o el indìgena autóctono, hasta el español de cepa nacido en la península. América Latina es el continente mestizo por excelencia y mestizo es nuestro acervo cultural.

Por otra parte, nuestros países siempre han estado en la órbita cultural (y polìtica, y económica) de algún imperio o metrópoli de turno : España durante la Colonia. Inglaterra en lo económico y Francia en lo cultural desde la independencia hasta principios del Siglo XX. Los Estados Unidos, para todo, hasta hoy. Esta condición de constante colonización, aparte de las habituales expoliaciones de recursos naturales, provoca la adopción y reproducciòn in situ de patrones culturales de la metrópoli de turno, con el evidente descrédito para las producciones culturales locales.

Estas son algunas de las razones por las cuales, desde la independencia, los países latinoamericanos se preguntan qué es lo que los diferencia del vecino y el artista, en particular, se cuestiona por su identidad. Esta búsqueda, esta necesidad de situarse en el mundo, es probablemente más recurrente en latinoamérica que en el resto del globo, ya que aunque el latinoamericano se reconoce como parte de la cultura judeo-cristiana-occidental, sabe y quiere créer, que el haber nacido en esta parte del mundo le da una perspectiva diferente.

Desde principios del siglo XX los artistas latinoamericanos buscan una manera de hacer su arte que los diferencie de sus colegas europeos. En la música, desde los años 20 comienzan a aparecer corrientes de composición nacionalistas (en el buen sentido de la palabra) en la mayoría de los países, que buscan en el folclor primero, y en lo étnico después, la fuente de una identidad cultural que los distinga.

Pero también existen desde siempre en latinoamérica, compositores que se sienten más cerca de un Lied de Schumann que de un Joropo Venezuelano o una melodía pentatònica Aymara. Por que evidentemente, buena parte de nuestros « latinos » son europeos transplantados : primera o segunda generación de inmigrantes que llegaron a estas tierras con todo su equipaje cultural. Yo mismo soy un ejemplo de esta segunda generación.

De esta dicotomía tampoco está ausente la música electroacústica. Salvando las distancias temporales e ideológicas que nos separan de los años 20, muchos compositores han intentado, con éxito algunos, la utilizaciòn de materiales « autóctonos » en sus obras electroacústicas, Muchos otros han procesado estilísticamente estos materiales en algo que ya no es la simple citación, sino apropiación y reformulación.

Pero, ¡atención!. Estos mismos compositores han compuesto otras obras que son perfectas herederas de la tradición europea, sin que ello provoque conflicto alguno en su estética composicional ni en su identidad latinoamericana

A mi conocimiento, el único autor que ha intentado poner en una perspectiva estilística parte de la música electroacústica latinoamericana, es el uruguayo Coriún Aharionán. En su trabajo An Approach to Compositional trends in Latin America, Aharonián distingue 13 posibles características o tendencias en la música de 17 compositores latinoamericanos representativos, para él, de una óptica « latinoamericana » de la composición musical. Entre ellas, nota la existencia de un sentido latinoamericano del tiempo, el uso de elementos reiterativos, austeridad en el uso de los recursos expresivos y de medios tecnològicos, un cierto primitivismo, y, un particular interés por explorar la « magia » inherente al evento musical. Magia.

Ahora entonces es que vuelvo a recordar la cita de Collins sobre el compositor colombiano criticado por el compositor alemàn.

Y es que la figura del « latino » no soporta la diversidad estética de la composición latinoamericana, por que es el mestizaje lo que nos distingue y los creadores latinoamericanos hemos comprendido que, aunque un tanto esquizofrénicos, nos encontramos entre dos mundos : el del « realismo mágico » y el cartesiano. Y cada compositor latinoamericano resuelve a su manera, según su país, su historia, sus peregrinajes y sus anhelos, de qué lado de la ecuación se encuentra.

Si lo desea.

Referencias

1 *«The electronic music of a Colombian composer I known has been critiized by a German composer I know as sounding as 'too European…not Latin enough'»* Collins, Nicolas. Introduction LMJ 10 : Southern Cones. Leonardo Music Journal Vol. 10. 2000. pàg 1

2 Coriún Aharionán : *«La música, la tecnología y nosotros los Latinoamericanos»* Revista Lulú N°3. Buenos Aires, IV-1992. Consultable en Internet en http://www.bazaramericano.com/musica/lulu9/aharonian_latinoamericanos.asp Mayo 2003. Una perspectiva histórico-social del desarrollo de la Música electroacústica en America Latina. Un segundo texto es « An Approach to Compositional Trends in Latin America » aparecido en Leonardo Music Journal, Vol 10. 2002.

3 DalFarra, Ricardo : *«Some Comments about Electroacoustic Music and Life in Latin America»*. Leonardo Music Journal Vol 4, 1994. DalFarra se encuentra realizando un extenso trabajo de investigación aún no editado : Historical aspects of Electroacoustic Music in Latin America. From the pioneering up to the present days, encargado por la UNESCO. Asi mismo, es reconocido como el principal divulgador de la música electroacústica latinoamericana en una labor de varios años que ha abarcado charlas, textos, curación de Discos Compactos y numerosos artìculos en todo el mundo.

4 Alvarez, Javier. *«La Música Electroacústica en México»*. En Revista Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical. Vol XVI, nos 57-58, Enero-Junio de 1996, pp. 41 a 49.
5 Estos son los 4 únicos festivales con alguna convocatoria internacional, realizados durante 2002 e integramente dedicados a la música electroacústica que pude encontrar en Internet. De haber otros, ruego excusar su ausencia.

6 He elegido el festival y concurso de Bourges por ser las más antiguas manifestaciones de vocación internacional existente a la fecha. Junto con ello, el concurso cubre distintas categorías de producción de música electroacústica, lo que permite mitigar auque sea un poco, las sospechas estéticas que alguien pueda tener.

7 Dal Farra. Op. Cit. (1996)

8 Aharonián, 1996

9 Fundado en 1962, el CLAEM se dota de un laboratorio de Electroacústica desde 1964. Posteriormente renovado en 1966.

View publication stats